

RAMÓN PÉREZ DE AYALA Y EL TEATRO. ENTRE MOMO Y TALÍA

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
Universidad de Zaragoza

Muchos y arduos problemas de lectura plantean *Las máscaras*, de Ramón Pérez de Ayala, salvo que ésta consista en espigar ideas inconexas, aunque apropiadas para apuntalar tal o cual argumentación en un ensayo sobre el teatro de aquellos años.

Las máscaras fueron creciendo con el tiempo, añadiéndose en cada nueva edición ensayos antes publicados en la prensa y en los que iba poniendo sus reflexiones sobre el arte escénico, elaboradas partiendo del devenir teatral español y con la intención de construir un tratado escénico coherente. Hoy en sus *Obras completas* ocupan seiscientos sesenta páginas, distribuidas en tres libros. Pero ni con mucho acogen todos los ensayos de Pérez de Ayala sobre el arte escénico, ni su ordenación es satisfactoria. La responsabilidad de los dos primeros corresponde al propio Pérez de Ayala, la del tercero a José García Mercadal, que recogió en múltiples publicaciones y en los papeles del escritor los cuarenta ensayos que lo componen. Aun esto es relativo pues lleva a situaciones paradójicas como citar dentro de un libro ese mismo libro como si fuera otro¹.

¹ Así ocurre con el ensayo «Valle-Inclán, dramaturgo», incluido en *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1963), vol. III, pp. 155-163. Proviene de *La Pluma* y no fue incluido en las primeras ediciones de *Las máscaras*. Leemos: «Un tiempo, estuve obligado a comentar en una hoja diaria las manifesta-

Ni Pérez de Ayala ni García Mercadal indican el lugar de publicación primera de los ensayos y sólo parte de los del libro tercero van fechados, circunstancias, sin embargo, necesarias para entender adecuadamente sus contenidos, sus alusiones y su alcance. Si se tiene en cuenta el carácter de provisionalidad y de ensayos de interpretación no definitiva que Pérez de Ayala les dio, se acentúa aún más la necesidad de considerar su momento de aparición y el lugar que ocupan en el proceso del pensamiento del escritor.

Es preciso, pues, reconstruir de nuevo el proceso de conformación de *Las máscaras* para facilitar su lectura correcta y su gran significación teórica en las primeras décadas de nuestro siglo. De un lado, considerando las distintas ediciones: 1917, 1919, 1924 —que se repite en 1940 con un importante prólogo nuevo— y 1966, que recoge todo lo anterior y añade un tercer libro. De otro, analizando las circunstancias de cada ensayo y las modificaciones textuales que han sufrido al pasar al libro, aspecto éste que se ha estudiado poco hasta el momento². Basta cotejar la versión de «Casandra» —por no citar sino el artículo que encabeza *Las máscaras*— para comprobar las notables modificaciones que Pérez de Ayala ha realizado al antologarlo: ha prescindido de un fragmento que sitúa la motivación del ensayo³; ha suprimido casi por completo el apar-

ciones teatrales de la actualidad; comentarios que más tarde colegí en estos dos libros de *Las máscaras*. Fue una labor al día, durante cosa de dos años. En aquel período, no se me presentó en coyuntura (el tema de actualidad; obligatorio para mí, como dije) de glosar el carácter de dramatismo preponderante con que se desenvuelve la personalidad de Valle-Inclán. Esta es la razón porque en las primeras ediciones de estos libros míos se advierte esa grave deficiencia. Valle-Inclán no figuraba en ellos. Tampoco en mis libros figura Unamuno: otra deficiencia» (pp. 160-161).

² Constituyen excepciones, Andrés Amorós, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1972; *Vida y literatura en Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, 1973; y MacGregor O'Brien, *El ideal clásico de Ramón Pérez de Ayala en sus ensayos en «La Prensa» de Buenos Aires*, Oviedo, IEA, 1981.

³ Platino Cuevas (seudónimo), «Casandra: glosas al margen de un estreno», *Europa*, 3 (6-III-1910). Señala las diferencias A. Amorós, *Vida y literatura*, ob. cit., pp. 80 y 83. Motivación del ensayo: «hace ya casi una semana que asistimos al estreno de *Casandra*. El éxito popular ha confirmado el juicio de la primera noche, y llegamos tarde para hablar de otra cosa que no sea de los comentarios y de la crítica. Galdós —se ha dicho— hace política. Y esto es cierto, entendiendo que se trata de la más noble, de la que busca la propaganda de un pensamiento.

Galdós insiste en un problema que, a juicio de muchos políticos, no es tal problema. Tan mezquina es la altura donde se emplazan para juzgar hoy

tado titulado «Al margen del estreno», ataque clariniano —por mordaz e incisivo— a los escritores profesionales y a los críticos de oficio, los *plumíferos*, que en su opinión no han comprendido la obra; ha modificado, en fin, múltiples detalles estilísticos, suprimiendo al paso frases enteras, corrigiendo errores, etc.

Se hace imprescindible, pues, considerar el proceso de escritura de estos ensayos para su correcta interpretación, seguir ahondando en las complejas relaciones intertextuales entre ellos y las novelas ayalianas y continuar la labor de García Mercadal —aunque de manera más rigurosa— recuperando artículos olvidados, para poder calibrar plenamente las ideas teatrales del escritor asturiano de gran singularidad en el panorama español. Esta labor habrá de hacerse, además, sin dar tal vez demasiada importancia al preámbulo de la edición de 1917, donde escribe:

El sucinto ensayo sobre *Casandra*, de Galdós, que va el primero en este libro, es también la primera crítica teatral que he escrito en mi vida⁴.

Artículos y ensayos anteriores tratan de temas teatrales y aflora en ellos su peculiar consideración del arte escénico. Baste recordar su reseña del libro *Teatrillo*, de los hermanos Millares Cubas, o su temprano e importante estudio sobre «Maeterlinck»⁵. El fatalismo del escritor asturiano y su ideal horaciano de *aurea mediocritas* no están lejos de ciertas posiciones maeterlinckianas, que glosó admirablemente en este ensayo. Y sello inequívocamente maeterlinckiano tiene su piececilla teatral *La dama negra. Tragedia de ensueño*, publicada en *Helios* y que ha pasado prácticamente desapercibida para sus críticos⁶.

Y deberían también considerarse opiniones y datos esparcidos en otras obras suyas. Así, pocos juicios tan certeros se han emitido sobre el teatro de Martínez Sierra como los contenidos en su co-

Casandra como ayer *Electra*, que atribuyen una influencia decisiva al nombre del presidente del Consejo, y suponen que puede acertar si manda el señor Maura y equivocarse si manda el señor Canalejas. ¡Cómo si Galdós no hablara del medio social, que es superior a los presidentes del Consejo!.

⁴ Ramón Pérez de Ayala, «Preámbulo», *O.C.*, III, ed. cit., p. 24.

⁵ Ramón Pérez de Ayala, «El libro del mes: *Teatrillo*, por Luis y Agustín Millares Cubas», *La Lectura*, I (1903), 607-609; «Maeterlinck», *La Lectura*, III (1903), 48-63.

⁶ *Helios*, II (1903), 14-20.

mentario de *Canción de cuna* o sus juicios sobre Unamuno y Valle-Inclán en artículos semiolvidados⁷.

La tarea apenas ha sido iniciada y arrojará como resultado, cuando se concluya, al menos un nuevo volumen de *Las máscaras*, que incluirá «El teatro benaventino y mis críticas», serie de cuatro artículos publicados en *Nuevo Mundo* y que constituyen el núcleo central de este estudio, matizados y enriquecidos con algunos otros —en buena parte también olvidados— que los sitúan y explican y a su vez de paso engrosan ese cuarto volumen de *Las máscaras* aludido⁸.

Mucho se ha escrito, aunque con frecuencia con errores, acerca de la escasa estima de Pérez de Ayala por el teatro de Jacinto Benavente. Puede decirse, incluso, que sus juicios han sido determinantes en la desvalorización de su teatro, aunque no han faltado quienes entonces y después han salido en defensa de Benavente contra las acusaciones ayalianas⁹. La misma serie de artículos que nos

⁷ Sobre Martínez Sierra, *O.C.*, I, ed. cit., pp. 1354 y ss. Sobre Unamuno y Valle, «Sobre los escritores universales», *Nuevo Mundo* (3-VII-1915), y «Sobre la afectación y la originalidad», *Nuevo Mundo* (15-VIII-1915).

⁸ Ramón Pérez de Ayala, «El teatro benaventino y mis críticas, I», *Nuevo Mundo* (6-IV-1917), II (13-IV), III (20-IV) y IV (4-V).

No deben confundirse con los recogidos en el libro primero de *Las máscaras* (*O.C.*, III, pp. 142-145), «Benavente y mis críticas», que no recogían las primeras ediciones del libro y según M. Gregor O'Brien, *ob. cit.*, entradas 176 y 177 de su índice de artículos, provendrían de *La Prensa* (1922). Reiteran opiniones negativas: «Ha tiempo que he señalado en la dramaturgia benaventina una tara radical: hibridismo, esterilidad escénica. Es el suyo un teatro antiteatral que no necesita de actores propiamente dichos; basta con una tropa o pandilla de aficionados. Tan pronto como este estilo de teatro o sus imitaciones predominen, por fuera irán desapareciendo los actores. Las "personas dramáticas" benaventinas apenas tienen nada de dramáticas y en cuanto a personas no pasan de personillas. Son seres medios, seres habituales (*average people*), cuando no entes pasivos» (en *O.C.*, III, p. 142).

⁹ Véanse Casimiro Cienfuegos, *Benavente y la crítica*, Madrid, 1931, páginas 44-45; Ángel Lázaro, *Vida y obra de Benavente*, Madrid, 1964, en especial, «Benavente y Pérez de Ayala»; José Montero Alonso, *Jacinto Benavente*, Madrid, 1967, el apartado «Pérez de Ayala y Benavente»; C. Cobb, «Una guerra de manifiestos: 1914-1916», *Hispanófila*, 29 (1966), 45-61.

Acerca de cómo con el tiempo se suavizaron sus posiciones: Julio Trenas, «Visita a Ramón Pérez de Ayala», *Índice*, 116-117 (septiembre-octubre 1958); o su «Prólogo» a *Las máscaras* en 1940, que ha sido comentado por Mariano de Paco, «Pérez de Ayala y el teatro de Benavente», *Monteagudo*, 71 (1980), 19-22.

Muy endeble es el repaso de sus ideas teatrales realizado por Joaquina Canoa, «Pérez de Ayala y el teatro», *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*,

ocupa fue justamente consecuencia de la intervención de Manuel Machado en favor del dramaturgo desde las páginas de *El Liberal*, respondiendo a la crítica adversa que Pérez de Ayala acababa de hacer de *El mal que nos hacen* en *El Imparcial*.

En realidad, sus censuras prolongaban las que venía haciéndole desde *Troteras y danzaderas* (1912) si aceptamos la identificación Bobadilla-Benavente o su crítica a *El collar de estrellas*, en *España*, en pleno fragor de la polémica entre aliadófilos y germanófilos¹⁰. De hecho, en el artículo la crítica propiamente teatral ocupa sólo una parte tras una dilatada introducción acerca de las *Sobremesas* de Benavente en *El Imparcial* y sus continuadas alusiones a los redactores de *España*. Pérez de Ayala, en esta ocasión ataca fundamentalmente las tesis conservadoras que sustenta el drama y que Benavente tomaba el escenario «en guisa de púlpito» para difundirlas.

Benavente perdió buena parte de su prestigio intelectual por su germanofilia que le distanció de los intelectuales liberales españoles en general aliadófilos. El estreno el 18 de 1916, de *La ciudad alegre y confiada*, consumó este alejamiento. Sintetiza Mainer:

Cuando los intelectuales se constituían en *élite*, Benavente se autoexcluía, acusando a los aliadófilos (Arlequín y los poetas en *La ciudad alegre y confiada*) de vanos agitadores que están dispuestos a permitir la entrada del enemigo para conseguir

Universidad de Oviedo, 1980, pp. 161-188; atinadas ideas en J. M.^a Roca Franquesa, «Notas sobre el credo crítico-estético de Ramón Pérez de Ayala», *ibid.*, pp. 189-230, sobre Benavente, 201 y ss.

¹⁰ «El collar de estrellas», *España*, 7 (2-III-1915). Al pasar a *Las máscaras* se han suprimido dos párrafos significativos donde Ayala expone lo limitado de su opinión y su valoración del trabajo de los actores. La posición de Pérez de Ayala es ya tolerante con la persona y hostil con su teatro. Aspectos estos que diferenciará siempre sin que sea necesario que pasen años para *rectificaciones* de opinión. Así, escribe en «Las máscaras: explicaciones» [*España*, 43 (18-XI-1915)]: «En suma, que nunca he vilependiado maliciosamente la obra literaria del señor Benavente, ni contra él me anima mala voluntad, rencor u hostilidad. Si el señor Benavente tuviera el don de leer a través de la materia ebúrnea o córnea en donde se redactan pensamientos e intenciones hubiera podido leer, la noche del estreno de *El collar de estrellas*, a través de mi frente (...) el deseo fervoroso y leal de que su obra fuera un dechado de perfecciones, en todos los sentidos. Y lo que hubiera igualmente podido leer a través de la frente (...) y de algunos de sus paladines, aun concediendo que fuera admirativo y bien intencionado, por la calidad del juicio y su correspondencia con otros juicios del mismo meollo, no podía serle grato.»

de ese modo la reforma de las costumbres. Frente a aquella dimisión se encontrarían siempre el heroísmo de «el desterrado» (Maura en la obra), dispuesto a rechazar al invasor. De aquel modo, la lucidez al señalar los males de la ciudad alegre y confiada se transformaba en patriotería al proponer los caminos de la salvación ¹¹.

La opinión de Pérez de Ayala sobre este drama se publicó en *La Esfera* (3-VI-1916); insiste en el carácter apostólico adoptado por Benavente, que juzga legítimo, aunque el contenido de su predicación lo cree equivocado:

La obra encierra una contradicción radical (...). El señor Benavente no saca en su obra sino ciertos pormenores de cosas y personas que él, individualmente, halla muy enojosos y nocivos para el bien común. Pero el verdadero patriotismo crítico no se conforma con señalar el mal, y hasta piensa que hay el peligro de la mala fe en señalarlo sin razonarlo y acompañarlo del remedio. En cambio, el señor Benavente, tan penetrativo para denunciar el mal se vuelve asaz romo a la hora de aconsejar el remedio ¹².

Las censuras de Ayala no son literarias, sino sobre todo ideológicas en este caso, aspectos que diferenciaba con cuidado siempre

¹¹ José Carlos Mainer, «Consideraciones sobre Benavente, los intelectuales y la política», *Literatura y pequeña burguesía*, Madrid, Edicusa, 1972, pp. 127-128. Sintetiza en buena parte las opiniones de Ayala sobre la obra.

La revista *España* dedicó su número 70 (25-V-1916), casi completo al estreno. Incluye: en la portada una caricatura de Bagaria en la que Benavente, en lo alto del cielo, ocupa el lugar de Dios Padre y emite una luz cegadora; en un plano inferior se hallan Cervantes, Ibsen, Wagner, Napoleón y tal vez Tolstoi. Comenta Cervantes a Ibsen: «Suerte que nos hemos procurado unos lentes ahumados, que si no, tanto esplendor nos hubiera cegado.» Artículos: C. Rivas Chérif, «La ciudad alegre y confiada»; Luis Araquistain, «Solness-Benavente»; Juan Español, «Tristes bromazos». Todos censuran su *maurismo*.

Benavente, entrevistado por el Caballero Audaz (*La esfera*, 1-VII-1916) reconocía que efectivamente en sus intenciones el drama era un manifiesto patriótico.

Véase también, A. Amorós, «Pérez de Ayala germanófobo», *La novela intelectual*, pp. 448-457.

¹² Cito por O.C., III, p. 98. Pérez de Ayala, estudioso de los preceptistas alemanes del siglo XVII, era muy consciente del uso que podía hacerse del escenario para adoctrinar al público. Hace suyas las ideas de Schiller al respecto al comentar *El collar de estrellas* (pp. 81 y ss.) o véase todo el ensayo «La comedia política» (pp. 313-321).

y cuya distinción es necesario mantener. Desde el punto de vista literario la principal objeción que hace al teatro benaventino es su rechazo absoluto a las fórmulas del teatro naturalista como periclitadas y a las que contraponen la *reteatralización*. Y lo hace ya muy pronto en uno de sus más importantes ensayos de crítica teatral, incomprensiblemente excluido de *Las máscaras*: «Las máscaras. La reteatralización»¹³. Distingue en él Pérez de Ayala entre *arte teatral* y *arte dramático*:

En España se suelen emplear indistintamente ambos términos como sinónimos. Sin embargo, son cosa muy distinta. La confusión proviene de tomar el arte teatral como mero sucedáneo o auxiliar del arte dramático, y creer, en resolución, que todo ello se reduce a literatura, a arte literario. Pero el arte teatral, si tiene que ver con el arte literario, es ocasionalmente; mas no en virtud de su propia naturaleza. Y así puede ocurrir, y de hecho ha ocurrido en los últimos años en España, que las mejores obras literarias del género dramático no han sido representadas o lo han sido pocas y malamente. Y, por el contrario, los mejores ejemplos de arte dramático que nos han ofrecido en estos últimos años no pertenecen al arte literario. En otra crónica hemos puesto como ejemplo a Tórtola Valencia y algunos números de variedades. A nadie se le oculta que la danza, la pantomima, la ópera caen dentro del arte teatral y no son susceptibles de clasificación en el arte literario. Y aún hay algo superior a todas estas artes, que es el arte teatral mismo.

Para Pérez de Ayala el teatro se encontraba en crisis entre otros motivos porque se había degradado el *arte teatral* como consecuencia de los abusos del naturalismo. Se imponía la *reteatralización* como estaba ocurriendo ya en otros lugares.

Esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner en escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador.

En otras palabras, la resolución de seis individualidades —au-

¹³ *España*, 44 (25-XI-1915). Será uno de los conceptos centrales de su teoría sobre el que vuelve con insistencia. Véase, *O.C.*, III, pp. 108, 143, 162, 422, 533.

Paralelamente insistirá en la negación del falso psicologismo analítico pero nocivo, como una de las derivaciones nefastas del *naturalismo*, término sobre el que volveré más adelante. Véanse pp. 163, 432, 537.

tor, director, actor, decorador, compositor y espectador— en una sola individualidad, la del espectador. La esencia de este movimiento de reteatralización la constituye el descubrimiento moderno de una verdad muy vieja, como que esta verdad engendró el arte teatral, que de ella vivió en sus orígenes. «Esta verdad nos dice que la obra, el teatro, sus propósitos y agentes no son dos o más cosas, sino una sola. Actor, decorador y compositor no son ayudantes al servicio de la obra, cuya misión se limite a darle relieve, exteriorizándola en una acción sensible, ni el teatro es únicamente una estructura o fábrica en donde se acomoden tantos o cuantos espectadores, sino que se pertenecen los unos a los otros y son parte o parcela de un todo orgánico. Indudablemente uno de los factores que más han contribuido al hallazgo de aquella antigua verdad ha sido ésa como conspiración para divorciar la obra literaria del arte teatral, o lo que es lo mismo, para imponer la literatura como único arte teatral. Si la conspiración hubiera triunfado, en lugar de teatros tendríamos Parlamentos.» No puede estar más precisado el problema con más sagacidad por lo que toca al arte teatral español contemporáneo. La confusión de arte teatral con arte dramático, nos ha conducido en la mayor parte de los casos a la simple palabrería. Nuestros teatros han venido a ser templos del verbo inflado e inane.

La extensión de la cita, incorporando además el texto de Huntly Carter que Pérez de Ayala hace suyo, se justifica por su gran interés como diagnóstico de la situación del teatro español —enfermo de palabrería— y porque contiene una completa exposición de como veía la variedad de componentes del hecho teatral y su interdependencia absoluta sin conceder a ninguno de ellos —incluida la literatura— preponderancia. Una visión unitaria del hecho teatral y atendiendo a la vez a sus diversos componentes que Pérez de Ayala no perderá nunca. Se integraba así en la gran corriente europea de quienes cansados de ciertas fórmulas naturalistas simplificadoras e ingenuas redescubrían por aquellos años, en inevitable movimiento pendular, la decisiva importancia del convencionalismo, de la *teatralidad*.

Fue esto y no sólo fobias personales —por más que las diferencias ideológicas eran patentes— lo que le llevó a rechazar la fórmula del teatro benaventino más acomodaticio, su supuesta *naturalidad*.

Si al reseñar *El collar de estrellas* o *La ciudad alegre y confiada* las diferencias ideológicas ocupan el primer plano, al comentar *La malquerida* desacredita frontalmente la fórmula literaria benaven-

tina consistente en «fidelidad imitativo-alcarreña» según la califica en un diálogo que sostiene con un admirador de Benavente. Pérez de Ayala, consciente del convencionalismo inevitable de la obra artística, escribe:

La creación artística no se concibe que sea copia mecánica de la realidad exterior ni la realidad artística es tal realidad, por doblarse meticulosamente a imitar la realidad exterior. La realidad artística es una realidad *sui generis*. Las obras de arte son reales o no lo son, viven o no viven, en virtud de un don peregrino de que está dotado el verdadero artista, el don de crear, que no porque se ajusten o aparten del modelo imitado. Para juzgar de la realidad de una obra no necesitamos cotejarla con el modelo, ni siquiera se nos ocurre de primera intención que haya podido tener modelo ¹⁴.

Y en otro momento:

La realidad artística es una realidad superior, imaginativa, de la cual participamos con las facultades más altas del espíritu, sin exigir el parangón con la realidad que haya podido servirle de modelo o de inspiración; antes al contrario, rehuimos ese parangón, que anularía la emoción estética y concluiría con la obra de arte, o la reduciría a un tedioso pasatiempo ¹⁵.

¹⁴ O.C., III, pp. 187-188. El ensayo se publicó en primer lugar en «Las máscaras: El violín de Ingres», *España*, 49 (30-XII-1915). Al ser recogido en el penúltimo lugar del libro primero de *Las máscaras* su título ha pasado a ser «La realidad artística», variando pues el título y desapareciendo la última parte, comentario de *El Duque de El* de los Álvarez Quintero. La supresión de la referencia a esta obra hace que los últimos párrafos del libro, referidos al *realismo* de los Álvarez Quintero, queden un tanto descolocados.

Las modificaciones no acaban ahí. Donde en la revista se leía «Hallábame yo en el estreno de una obra...», se lee en *Las máscaras*, «Hallábame yo en el estreno de *La Malquerida*...» (p. 188). Probablemente, el escritor trata-ba de darle un alcance más general a su contenido.

¹⁵ *Ibid.*, p. 189. Ello no es obstáculo para que denuncie por inverosímiles ciertos anacronismos. A. Amorós, *Vida y literatura*, pp. 199-200, recuerda cómo Monte Valdés señala varios anacronismos en la obra de Teófilo: «...aquel grotesco parangón entre el pavo real y el pavo común. La obra se supone que acontece por los siglos XII o XIII. Pues bien, el pavo común nos ha venido de América, de tierras de Nueva España, las cuales fueron descubiertas, como todos saben, el año de gracia de 1518, y en cuya conquista tomó parte un antepasado mío. Es decir, nada menos que tres siglos antes de ser conocida en Europa esta suculenta gallinácea». O en «El violín de Ingres», *España*, 49 (30-XII-1915): «En la representación de *El Duque de El* vimos algunas figuras femeninas ataviadas con mantón de Manila. Este atavío nos desentonó con el indumento de la época en que se supone que

Sentados estos principios, emite su opinión sobre los dramaturgos españoles contemporáneos en los que encontraba más logrado este realismo artístico:

Creemos sinceramente que los únicos valores positivos en la literatura dramática de nuestros días (...) son don Benito Pérez Galdós, y en un grado más bajo de la jerarquía, los señores Álvarez Quintero y don Carlos Arniches.

(...) Así como la obra dramática de don Benito Pérez Galdós es obra íntegra y perfecta, en la cual la diversidad de los elementos sociales, históricos, éticos y estéticos se funden con rara armonía y grandeza, en la obra de los señores Álvarez Quintero y de don Carlos Arniches, bien que no sea de tan alta complexión como la obra galdosiana, se hallan vitalmente encarnados cuándo unos, cuándo otros, algunos de aquellos elementos dándole, sin duda, una fuerza de continuidad y permanencia con que presumo que ha de resistir los ultrajes del tiempo. La realidad y la gracia son los elementos que, sobre todo, avaloran la obra de los señores Álvarez Quintero y de don Carlos Arniches.

En cuanto a la realidad me parece que son más densas de realidad las obras del señor Arniches que las de los señores Quintero. En cuanto a la gracia, me parece que la de los señores Quintero es de más noble alcurnia que la del señor Arniches¹⁶.

Al publicarse la primera edición de *Las máscaras* (1917), estas afirmaciones escandalizaron a los seguidores de Benavente, que veían relegado al olvido a quien consideraban el más importante dramaturgo del momento. Luis de Oteyza, al dar noticia del libro en *El Liberal*, se mostró asombrado, concluyendo que Pérez de Ayala parecía ignorar la existencia de Benavente. Oteyza pasaba por

acaecer la comedia. Recordamos, después, que en *Fortunada* y *Jacinta* se narra la historia del mantón de Manila, y cómo fue introducido en España en la comedia del siglo XIX. (...) Acaso se arguya ¿y eso qué importa si la realidad artística es una realidad *sui generis*, diferente de la realidad histórica? Diferente, sí, de otra naturaleza, pero no de naturaleza contradictoria. El que la realidad artística sea como hemos dicho no implica que esté ni pueda estar en contradicción flagrante con la realidad histórica, sobre todo cuando, como en este caso, el propósito del artista ha sido reproducir plásticamente una época.» El apartado ha sido suprimido al pasar a *Las máscaras*.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 186-187. Reitera su voluntad de colocar a los tres en un lugar superior en «El teatro de bulevar», *O.C.*, III, pp. 164 y ss. En esta ocasión lo hace argumentando que han sabido librarse del teatro de bulevar, en el que todo se reduce a brillantez escénica.

alto las muchas páginas del libro dedicadas a su teatro, centrándose únicamente en la consideración del juicio que acabo de transcribir. Pérez de Ayala, justificadamente molesto, aprovechó su crítica de *El mal tiempo que nos hacen*, para responder a la acusación de Oteyza, insistiendo una vez más en que no iba contra Benavente sino contra su teatro:

Jamás he puesto en duda las peregrinas dotes naturales del señor Benavente —eso fuera obcecación o sandez—: talento nada común, agudeza inagotable, fluencia y elegancia de lenguaje, repertorio copioso de artificios retóricos y escénicos. Pero todas estas dotes reunidas acarrean consecuencias particularmente vituperables y nocivas, porque están puestas al servicio de un concepto equivocado del arte dramático. Poco importa el error cuando su propagación y defensa le están encomendadas a una inteligencia premiosa y obtusa. Lo funesto es el error que arraiga en una inteligencia ágil y brillante, pero contumaz, de donde viene, como fruto fatal, el fariseísmo, el sofisma, el conceptismo, que son a las ideas lo que el retruécano a las palabras.

(...) El teatro del señor Benavente es, en el concepto, justamente lo antiteatral, lo opuesto al arte dramático. Es un teatro de términos medios, sin acción y sin pasión, y por ende, sin motivación ni caracteres, y lo que es peor, sin realidad verdadera. Es un teatro meramente oral, que para su acabada realización escénica no necesitaba de actores propiamente dichos, basta con una tropa o pandilla de aficionados¹⁷.

Es ésta la conocida definición ayaliana del teatro benaventino como «valor negativo» por su mal entendida *naturalidad*, su medianía, perjudicial para la evolución del arte teatral. Es evidente que, tanto si se consideran las ideas generales de Pérez de Ayala como si se hace de su aplicación al juzgar el teatro español, existe una casi obsesiva —por reiterada— fijación en desacreditar el naturalismo teatral y sus derivaciones. Reconocía los aspectos positivos que éste tuvo en un primer momento para salir del enquistamiento romántico «con el cual la fuerza individual de la sublimación, la introversión hermética y delirante del yo, había conducido a la negligencia e ignorancia absolutas de la realidad objetiva»¹⁸.

¹⁷ Ramón Pérez de Ayala, «El mal que nos hacen», O.C., III, pp. 106-107. Sintetiza también la situación en «El teatro benaventino y mis críticas, I», *Nuevo Mundo* (6-IV-1917).

¹⁸ «Divagaciones inocentes», O.C., III, p. 613.

Pero sus excesos llevaban también a callejones sin salida: escenarios falsamente realistas, actores carentes de capacidad declamatoria, personajes mediocres y cotidianos carentes de cualquier profundidad con lo que los textos quedaban en el umbral mismo de la obra dramática tal y como él la concebía. Por ello, razonablemente, escribía una y otra vez contra estas fórmulas y analizaba el teatro benaventino de acuerdo a unos *arquetipos puros de la dramática*. Comentando *Los cachorros* dirá que analiza su dramática

siempre por cotejo con lo que yo aprecio como arquetipos puros de la dramática: el drama de conciencia y el arte dramático popular. Del cotejo deduzco sinceramente que el concepto dramático del señor Benavente es falso. Su dramática, en mi dictamen sincero aunque quizás equivocado, no procede inmediatamente de la vida ni se enlaza directamente con la vida; es intelectual, literaria, teatro de teatro ¹⁹.

El naturalismo que había acabado con muchas de las falsedades de la *pièce bien faite*, había terminado cayendo en similares trampas al convertirse en rutinario.

La actitud de Pérez de Ayala era muy meritoria en aquel momento ya que casi nadie se atrevía a regatear elogios a Benavente. Así las cosas, se sumó a la polémica Manuel Machado en su sección teatral de *El Liberal* al juzgar *El mal que nos hacen*, añadiendo a su juicio crítico una sarta de trece preguntas dirigidas a Pérez de Ayala y de las que transcribo las más significativas:

¿Crees tú que está bien considerar a Benavente «valor negativo» para que nos quedemos por toda positividad con Arniches y los Quintero, ya que lógicamente Galdós ha de producir muy poco?

¿Crees de verdad que el autor de *Lo cursi*, de *Señora Ama* y de *Los intereses creados* no venía más que a imponer una manera de teatro imitada de las categorías inferiores y más efímeras del teatro extranjero? (...) ¿Puede caber a Benavente la más mínima culpa de que, con un pobre espíritu unilateral e inculto

¹⁹ «Los cachorros», O.C., III, p. 119. No es necesario insistir más en su valoración negativa del naturalismo. Véanse pp. 123, 142 y ss., 154-155, 175-186, 429-433, 501-502, 530-544, o la serie «Divagaciones inocentes» (591-617), ya citada y que sintetiza bien su posición.

Un ajustado análisis de su antinaturalismo lo realizó Pérez Minik en «Debate sobre la situación naturalista y Pérez de Ayala», *Debate sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, 1954, pp. 91-120.

los más de los nuestros comediógrafos hayan dado en imitarlo torpemente y abandonar todo otro camino de teatro que no fuese el que él había abierto a fuerza de talento y personalidad fuerte y única? (...) Trajo él, de veras, «la anarquía al teatro», ni es el teatro susceptible de formas de gobierno, cuando en su libérrima extensión da lugar a tantos géneros como autores verdaderos llegan a cultivarlo? (...) ¿Y crees, finalmente, que se debe atacar con tal violencia a los más altos prestigios de nuestra literatura, a los que nos representan fuera de aquí, para que allá se nos desprecie y desconozca, y los igualitarios criticastros, autorcetes, gacetilleros y ganapanes de la pluma que disfrutamos aquí, como en todas partes, se sientan —en medio de un público desorientado— a las alturas de los pocos, de los únicos que a través de una labor enorme y entregando su vida a su arte, han sabido conquistar nombre inmarcesible? ¿No crees tú, Ramón, que hay una alta moral de la crítica que debe primar a nuestras más puras y vehementes simpatías artísticas?

Yo te ruego que pienses en ello ²⁰.

La invitación de Manuel Machado a pensar en ello fue atendida por Pérez de Ayala, que respondió a las preguntas planteadas en *El Imparcial* y luego en *Nuevo Mundo*. En *El Imparcial* incluyó una carta abierta titulada «La moral de la crítica» en la que anuncia la serie de artículos de *Nuevo Mundo* —núcleo aglutinador de nuestro ensayo— y contestando ya a algunas de las preguntas formuladas expone sus ideas respecto a la moralidad de la crítica:

Hay que distinguir dos órdenes de verdades: la verdad intelectual y la verdad moral. Lo contrario de la verdad intelectual es el error o la equivocación. Lo contrario de la verdad moral es la mentira o la insinceridad.

Incurrir en errores o equivocaciones, querido Manuel, no es hacerse reo de inmoralidad crítica. Bien al contrario, es verosímil adolecer de inmoralidad crítica aun acertando por chispa con la verdad intelectual. Pero de esto ya hablaremos por largo. Lo que ahora me interesa es fijar que no puede haber otra moralidad crítica que la sinceridad; suponiendo desde luego que quien ejerce la crítica es persona suficientemente preparada, reflexiva y honrada en su conducta. En este caso concreto de la crítica moralista, aunque no soy amigo de alardes, me atrevo a pensar que me acompaña la verdad intelectual, y

²⁰ Manuel Machado, «El mal que nos hacen», recogido en *Un año de teatro*, Madrid, s.f., pp. 205-208.

está cierto que ni ahora ni nunca me ha desamparado la verdad moral²¹.

Pérez de Ayala, siempre independiente y asumiendo sus opiniones, reivindica la posibilidad y el derecho a equivocarse, considerando, además, fundamental la sinceridad del crítico. Ahora bien, siempre le mueve su deseo de contribuir a la mejora del país, dimensión ésta que siempre tuvo en cuenta.

Manuel Machado acusó recibo de la carta coincidiendo en la importancia de la sinceridad y de la independencia del crítico, pero haciendo hincapié en la conveniencia de mantener un tono mesurado para que «la crítica no se convierta en vituperio descomedido», ya que «el ataque virulento, acre, sañoso, lanzado en una ligera crónica, desde un gran rotativo, de público universal, contra uno de nuestros más altos prestigios literarios (¡Y nos sobran tan pocos!), no es proporcionado, no es oportuno, no es bueno y sobre todo, no es justo»²².

Mucho más comedido y acomodaticio que Pérez de Ayala, Machado opta por el buen sentido y el moralismo en nombre de un patriotismo mal entendido. Una posición en cierto modo similar a la de Benavente del escenario: buenos modos, crítica blanda y actitudes contemporizadoras. Caminos conducentes en definitiva a la ineficacia reformadora. Señuelos todos ellos que no atraían en modo alguno al escritor asturiano que no sólo denunciará —razonándola— porque consideraba erradas las recetas teatrales benaventinas sino que tratará también de explicar la paradójica situación de que fuera un dramaturgo altamente aceptado por cierto público.

Para Pérez de Ayala —y es el tema central del segundo de los artículos de «El teatro benaventino y mis críticas»— estas actitudes acomodaticias se derivaban de *la holgazanería física, la pereza mental, el afán de generalización, el furor de la hipérbole y el frenesí de*

²¹ Ramón Pérez de Ayala, «La moral de la crítica», *El Imparcial* (26-III-1919). Recogido en *Las máscaras*, O.C., III, pp. 465-467, texto citado p. 467. Tema también recurrente. Ayala hablará con frecuencia de que la misión del crítico es la de mostrar la novedad y singularidad de la obra criticada; el crítico será persona de personalidad exquisita y reflexiva, que sienta y discorra sobre la obra con independencia. Véase su ensayo «La crítica», *Nuevo Mundo* (21-I-1916), también en *Tabla rasa*, Madrid, Ed. Bullón, 1963.

²² Manuel Machado, «Amor que vence al amor», *Un año de teatro*, páginas 211-212.

las jerarquías, que dominaban la vida española. Estas actitudes habían favorecido en su opinión el que un teatro cargado de insuficiencias como pensaba que era el de Benavente, tuviera valoraciones positivas absolutamente desproporcionadas:

Las más de las obras del señor Benavente no divierten ni conmueven al público. (...) A pesar de que las obras no gustaban, algunos periodistas y escritores amigos del teatro del señor Benavente se obstinaban en sostener que las producciones de este dramaturgo son de mérito sobresaliente.

En todas partes existe el fetichismo de la prensa, ya que no en materias políticas y sociales, que en esto se ha desacreditado por completo, sino en lo artístico.

En España este fetichismo es singularmente supersticioso, a causa del bajo nivel medio de cultura. Consecuentemente, el buen español semi-culto que asistía a la representación de una obra nueva del señor Benavente, bien que le abrumase el tedio, sentíase cohibido y no osaba explayar su fastidio por no sentar plaza de zote. Esto no estaría mal, antes al contrario, el mejor síntoma de progreso en una sociedad es que la voz de los doctos determine una posición inhibitoria y de perplejidad en los ignorantes. Pero el buen español no puede detenerse en este punto, sino que se ve como constreñido a ejercitar sus facultades de generalización y de hipérbole. Si dijera simplemente: «opinan los entendidos que esta obra está bien, aunque yo declaro que no la entiendo. Procuraré ir entendiéndola con atención y buena voluntad», si dijera esto, al buen español semi-culto se le figuraría que seguía sentando plaza de zote. Entonces el buen español decide mostrarse terriblemente versado en los más recónditos secretos del arte y exclama que la obra es «estupenda, maravillosa, colosal, como nunca se ha visto ni verá». Y de una en otra, lo que comenzó siendo mentira, disimulo y estupidez se trueca en enajenación. El señor Benavente ya no es un autor dramático como otros autores dramáticos, sino que es una cosa aparte, excepcional, es el *Fénix*, es todo el teatro²³.

La actitud ayaliana es una actitud feijoniana —evoca de hecho su nombre—, una cruzada contra mitos sociales derivados de la inercia de la vida social española. Se olvidan los hechos distorsionándolos y, ya olvidados, se generaliza extrayendo definiciones e interpretaciones inexactas al estar viciadas en sus inicios. Es lo ocurrido con el teatro de Benavente que, ya no se juzga en lo que

²³ «El teatro Benaventino y mis críticas, II», *Nuevo Mundo* (13-IV-1917).

es, sino en función de su falsa imagen social, que el *vulgo semiculto* difunde y agranda. La obligación de la crítica es *desengañar* a este *vulgo*, sacándole de sus errores²⁴. Para Pérez de Ayala se hace entonces imprescindible proceder a la disección del público, para conocer sus componentes. Ello le lleva a distinguir entre *el pueblo*, *la plebe* y *el público*:

tres cosas distintas que no pocas veces andan confundidas. El pueblo es la verdad colectiva. La plebe es la mentira colectiva. El público, cuantos viven de él consideran que es un problema irresoluble. Esto proviene de que el público unas veces está formado por el pueblo, otras por la plebe, y otras es promiscuo de pueblo y plebe. De donde lo contradictorio y desconcertante de los fallos del público. Y es que el público no existe de por sí. Cada persona forma parte del público. Y cada persona es un compuesto de público y plebe. O, como decía Pascal, de ángel y bestia. Al diluirse el individuo en el público pierde de su personalidad la plenitud del libre arbitrio y ya no sabe «comprimirse», según expresión de aquel personaje cómico y popular en *La verbena de la Paloma*, porque una rara presión o voluntad colectiva se le sobrepone y le arrastra. Hay ocasiones en que la voluntad o presión pública saca afuera lo que de plebe lleva dentro de sí el individuo. Entonces, el público yerra. Hay ocasiones en que el fenómeno de sugestión colectiva sirve para atraer hacia la superficie de la conciencia lo que cada cual posee, ordinariamente a lo sordo y por lo confuso, de popular, ingenuo, plástico, creador y eterno. Entonces el público acierta. Yo, cuando estoy de espectador en un teatro, procuro ignorar al público y ser como un niño, ser pueblo, y luego juzgo las obras por el recuerdo de las impresiones recibidas. Por eso, las obras del señor Benavente primero me aburren y luego me irritan²⁵.

El tema del público abordado en estas líneas se fue haciendo con el tiempo uno de los temas medulares de la crítica teatral de

²⁴ Las similitudes de Ayala con Feijoo en sus actitudes críticas son múltiples. Como él, tiende a situarse por encima del vulgo, entendiendo por tal a todos aquellos que no han llegado a las luces de la cultura. Véase al respecto, Juan Marichal, «Feijoo y su papel de desengañador de las Españas», *La voluntad de estilo*, Barcelona, Seix-Barral, 1957, pp. 165-184, y especialmente, Werner Bahner, «El vulgo y las luces en la obra de Feijoo», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 1970, pp. 89-96.

De su admiración por Feijoo es buena muestra el elogio que le dedica en «Galdós y la tolerancia», *O.C.*, III, pp. 575 y ss.

²⁵ «El teatro Benaventino y mis críticas, III», *Nuevo Mundo* (20-IV-1917).

Pérez de Ayala. Más arriba ha quedado apuntado cómo en su acercamiento al hecho teatral no relegaba al olvido al *espectador* sino que lo ponía al mismo nivel que el autor, el director, el actor, el decorador y el compositor. Sin el público no existe el teatro viene a decir:

En el teatro, por el contrario, el espectador es colaborador de la obra de arte, y más aún, es actor. Entre la obra y él no hay foso material, bien que en la estructura de los teatros modernos haya un foso material, y en el argot de la farándula y de la gacetilla al uso se dice que algunas obras caen al foso, dando a entender que el público, el coro de espectadores, no ha querido colaborar ni participar en ellas.

(...) Sin esta idea fundamental de la colaboración del espectador en la obra teatral no puede haber teatro, como no puede haber religión ni templos en que los fieles no colaboren en los ritos. El coro, coro sonoro o coro tácito, que viva y se manifiesto (*sic*) así en la religión como en el teatro. Si falta el coro falta el teatro. Podrá haber teatros, esto es, salas de espectáculos, obras teatrales y cómicos o farsantes; pero teatro como expresión de un género que incorpora la personalidad de un pueblo, teatro, empleado en el sentido con que lo usamos al decir, por ejemplo, teatro griego, teatro inglés, teatro clásico español, ese teatro único teatro posible, sin coro no lo puede haber. Porque cuando falta el coro falta la personalidad del pueblo, y cuando falta la personalidad falta el teatro ²⁶.

Ahora bien, el público no es algo homogéneo sino que puede decantarse hacia la *plebe* «si triunfa el tropel de los bajos y torpes instintos» o hacia el *pueblo* «cuando triunfa el escuadrón de las celestiales potencias», como escribió en otra parte ²⁷.

La triple distinción la tomó curiosamente de un artículo del propio Manuel Machado con el que ahora lo encontramos polemizando ²⁸.

²⁶ «Las máscaras. La personalidad», *España*, 37 (7-X-1915). Importante ensayo donde explica el título y finalidad de sus reflexiones. No ha sido recogido en *Las máscaras*.

Además de los textos que cito a continuación sobre el *público* teatral, véase O.C., III, pp. 81 y ss., 162; «El melodrama» (253-263), 314; «El público» (480-484), y «El gran teatro del mundo» (556-575).

²⁷ «Público, pueblo y plebe», O.C., III, pp. 476-480.

²⁸ Así lo indica en «El teatro Benaventino y mis críticas, III»: «Hace ya mucho tiempo leí un artículo de Manuel Machado. Si estaría bien que entre los mil artículos que uno lee aquel no se me olvidó. Versaba sobre el «pueblo, la plebe y el público», tres cosas distintas que no pocas veces andan confundidas.»

Pérez de Ayala construye su pensamiento, como tantas veces se ha indicado, a base de polaridades. Su concepto de *pueblo* —de evidentes raíces y connotaciones regeneracionistas— cobija todos los valores positivos, mientras que *plebe* ampara los valores negativos. No se trata de una distinción basada en diferencias económicas, sino de otro tipo:

No se ha de entender que plebe sea sinónimo de clase baja social. Hay plebe en la clase media y en la clase aristocrática. Yo emplearía plebe y vulgo indistintamente como sinónimos. En cada hombre —menestral, burgués o aristócrata— lo plebeyo y vulgar es el polo negativo, es lo que tiene de rutinario y pegadizo, bien en ideas que repite sin haberlas pensado, bien en sentimientos que simula tener, porque los demás simulan igualmente ostentarlos, aunque el individuo no se dé clara cuenta de la simulación, y siendo simulación e imitación, es lo superficial, y por lo tanto lo primero que se echa de ver; de aquí que a las personas finas y delicadas les repugnen más las personas plebeyas y vulgares que las personas malas. Lo negativo es casi siempre lo de segunda mano. En cada hombre —aristócrata, burgués o menestral— hay asimismo una levadura popular que es el polo positivo, es lo profundo, lo sincero, lo permanente, la savia con que se alimenta de su raza, que es la misma que la raza recibe de la humanidad²⁹.

La actitud de Pérez de Ayala denota un aristocratismo fundamentado en la cultura y el consecuente refinamiento de los gustos, pero simultáneamente su vitalismo le conduce a no renunciar —lo intenta al menos— a sus raíces populares. Acaso sea en la tantas veces glosada lectura de *Otelo* que hace Alberto a Verónica, en *Troteras y danzaderas*, donde mejor logró plasmar estas ideas³⁰. Alberto, cultivado burgués y en el que la crítica ha encontrado inequívocos rasgos autobiográficos del escritor, lee la tragedia shakespereana a Verónica, inculta joven de extracción popular. Para él, el seguimiento de las reacciones de Verónica, que sucesivamente se va identificando con los diversos personajes de la tragedia y haciendo suyos sus irresolubles conflictos (en ello consiste la esencia de lo trágico) se convierte en espectáculo fascinante de cómo opera el arte más elevado sobre el alma sencilla y sensible

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia (edición, introducción y notas de A. Amorós), 1978, pp. 148-165.

de una mujer del pueblo. El arte más elevado y universal *refluye* al pueblo completando un largo y complejo proceso en el que el propio Alberto participa sintiéndose «transfundido en la persona del autor durante la gestación y creación de la tragedia»³¹.

El pasaje es un extraordinario ejemplo de diálogo intertextual y de proyección autobiográfica. Bastará aquí para mostrarlo con confrontar dos textos, uno de *Troteras y danzaderas* y el otro de «Los condenados. Apuntamiento sobre el arte y la crítica teatrales», ensayo no recogido en *Las máscaras*.

Alberto observa las reacciones que provoca la lectura de *Otelo* en Verónica, cómo se interpenetran en ella arte y vida:

Arte y vida parecían entregársele, y él se figuraba poder apriarlos en una fórmula, de exactitud casi matemática. Antiguas meditaciones acerca del arte y conclusiones provisionales desarticuladas entre sí, se aclaraban y soldaban en un fresco y sensible tejido orgánico, como si su cuerpo se hubiera enriquecido con un sexto sentido interno, síntesis de los otros cinco y del alma, prodigiosamente apto para deglutir, asimilar y dar expresión a lo más oscuro del arte y de la vida, y rechazar lo antiartístico y lo antivital³².

Y con referencia a *Los condenados*:

Sucede que en sólo dos ocasiones había yo escrito críticas teatrales. La primera en torno a *Casandra*; la segunda, en torno a *El collar de estrellas*. De una a otra va un intersticio de cinco o seis años. Nada contiene la segunda que no haya sido concretamente formulado en la primera. (...) Por el contrario; uno y otro esbozo crítico son expresiones fragmentarias de un concepto muy madurado sobre el arte en general y particularmente sobre el arte dramático. (...) A este concepto del arte dramático le he dado un desarrollo más cabal, si bien no definitivo todavía, en mi novela *Troteras y danzaderas*³³.

³¹ *Ibid.*, p. 149.

³² *Ibid.*, p. 149.

³³ «Los condenados. Apuntamiento sobre el arte y la crítica teatrales», *España*, 11 (9-IV-1915). Y en el «Preámbulo» que escribió para las ediciones de 1917 y 1919: «El lector cotejará mis dos primeras críticas ¡*Casandra* y *El collar de estrellas*! en donde hallará las mismas ideas esenciales, sintéticamente apuntadas en la una, ya que a la sazón eran ideas nacientes, más afirmativas y desarrolladas en la otra, como ideas maduras y firmes que son. La coincidencia no obedece a que en el punto de escribir sobre *El collar de estrellas* tuviera presente aquel breve ensayo sobre *Casandra*, sino

Y sigue un largo fragmento de la novela en el que expone su concepto de tragedia, que encuentra realizado en *Los condenados*. Lo que aquí quiero destacar es cómo Pérez de Ayala *transfunde* en Alberto sus preocupaciones estéticas y vitalistas, situándolo en una posición privilegiada desde la que puede observar cómo en las reacciones de Verónica a la lectura de *Otelo* se concreta su concepto de tragedia.

Pérez de Ayala insistirá con frecuencia en que en el teatro no se comporta como un *intelectual* sino cuando se aburre; que su actitud procura que sea abierta y popular. Difícil si no imposible equilibrio, puesto que sólo como malabarismo intelectual el espectador culto puede adoptar una posición ingenua³⁴. En último término, acaba aflorando su elitismo y hasta un cierto despotismo:

con los clásicos, los autoritarios y los aristócratas, debemos odiar a la plebe irracional y maligna. Con los románticos, los liberales, los progresistas y los socialistas, debemos creer en el pueblo, como canon de bondad natural y fecundidad creativa. Si bien, desde luego se advierte que la suprema fecundidad del pueblo reside en su aptitud para crear de sus entrañas y en coyuntura solemne al individuo descomunal³⁵.

En sus reflexiones sobre la realidad artística, Pérez de Ayala apunta hacia una concepción circular del proceso de creación artística, que puede o no refluir sobre el pueblo. La responsabilidad del artista consiste en intentar plasmar artísticamente el alma de su pueblo o lo genéricamente humano. Si esto no se produce, el arte —en nuestro caso el teatro— se aplebeya y degrada³⁶. Y Pérez de Ayala encontraba el teatro español desnortado, desconectado del pueblo salvo en algunos casos ya citados.

Por contra, el teatro de Benavente era para él un *valor negativo*, porque no procedía del pueblo, sino de imitaciones; gustaba al *vulgo* o *plebe*, pero no al *pueblo*:

que en el entretiempo había consagrado no pocos afanes y diligencia a ahondar en el problema del arte dramático, habiendo logrado coordinar un esbozo de teoría, basada en la interpretación y análisis de *Otelo* de Shakespeare, la cual forma parte de mi novela *Troteras y danzaderas*, publicada dos años antes del estreno de *El collar de estrellas*, O.C., III, p. 25).

³⁴ Véase al respecto artículos como «Divagaciones», O.C., III, pp. 473-476.

³⁵ «Público, pueblo y plebe», O.C., III, p. 477.

³⁶ *Ibid.*, pp. 476-48; «El público», pp. 480-483.

Un cacharro de Talavera, un arcón de rústica talla, un deshilachado de Lagartera, una copla anónima, son hermosos y son artísticamente valores positivos. Uno de esos «santi, boniti, barati», vaciados de vaciados de esculturas clásicas, las cuales en fuerza de ser reproducidas malamente han perdido toda virtud y verdad originarias, una porcelana de bazar («Figulinas» ¡qué lindo! las llama el señor Benavente en una de sus primeras obras, que es justamente el germen de todo su teatro) y otras cosas de este linaje son valores negativos artísticamente, son fealdades nocivas, puesto que sirven para propagar el gusto depravado. Arte negativo, imitativo de otro arte, arte de segunda mano ³⁷.

Para él una primera *positividad* es la del arte que está más próximo al pueblo y luego, ascendiendo, tendrán valores positivos todas aquellas manifestaciones artísticas que refluyen sobre el pueblo. El arte popular se nutre de ideas simples y de sentimientos llanos, expresa el alma de un pueblo concreto. El arte supremo se nutre de ideas puras y de sentimientos en su máxima exaltación, expresa el alma de todos los pueblos, lo genéricamente humano ³⁸.

Su valoración positiva del teatro de los Quintero, Arniches y Galdós se asienta sobre estas ideas, por lo que dirá:

Los Quintero y Arniches son «positivamente valores positivos», en cuanto cultivan con éxito insuperable la forma de teatro más próxima al pueblo, el teatro moderno por excelencia.

Muchas, muchísimas obras de Arniches y de los Quintero han fracasado ruidosamente la noche del estreno ante ese público característico de los estrenos, que es plebe heterogénea: Plebe burguesa, plebe aristocrática y plebe literaria.

Sin embargo, aquellas mismas obras se vienen representando desde hace muchos años, constantemente con el teatro lleno de público formado de pueblo ³⁹.

Su extraordinaria preferencia por el teatro de Galdós resulta nítida a la luz de las ideas expuestas. En Galdós veía un gran escritor

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Yendo aún más lejos en su análisis, añade: «También en el concepto de lo universal debe distinguirse un polo positivo y un polo negativo, una plebe universal y un pueblo universal. Lo positivo es la humanidad, lo negativo el cosmopolitismo. Shakespeare o el sentimiento democrático son realidades de humanidad para el pueblo universal. El juego del diábolo, el tango argentino o las comedias del Henri Bataille fueron o son efímeras realidades cosmopolitas para el vulgo universal.»

³⁹ *Ibid.*

especialmente dotado para el arte popular y para el arte más elevado por su profunda humanidad. Galdós captaba en su opinión con extraordinaria penetración la personalidad del pueblo español, fundamento del arte popular y a la vez, preocupado por los grandes problemas de la humanidad, intentó concretarlos en obras como *El abuelo*, *Casandra* o *Los condenados* para que *refluyeran* hacia el público. Tal vez consiguió mejor lo primero que lo segundo y el fracaso de obras como *Los condenados* lo probaría ⁴⁰.

En Arniches, encontraba Pérez de Ayala una superación del género chico por su capacidad de introducir en el estrecho mundo del sainete un rudimento de caracteres y conflictos, acciones patéticas amalgamadas con acciones cómicas ⁴¹. De esta forma, *La señorita de Trévez*, *Que viene mi marido* o *Es mi hombre* son obras humanas y cautivadoras, con personajes anodinos, pero no carentes de una humanidad profunda, que les lleva a aspirar a lo ideal y superior, pero que son arrastrados por lo inferior instintivo. Este es el mérito de sus obras en las que

el toque está en penetrar la dignidad humana de los personajes vulgares, sin por eso emanciparlos de su vulgaridad efectiva; entonces el personaje es grotesco y es trágico de consuno, que no alternativamente.

Si ante los sentimientos elementales de un ser vulgar prescindimos de su vulgaridad, tendremos un drama o un melodrama; si desdeñamos sus sentimientos, tendremos una comedia al estilo tradicional ⁴².

La tragedia no es privativa de los grandes personajes, sino que toda vida es tragedia, que resulta grotesca por la imposibilidad de estos seres para ser héroes y escapar de la vulgaridad de sus propias vidas, su obligación de seguir viviendo. En este sentido consideraba Pérez de Ayala las obras de Arniches «densas de realidad», *teatro*

⁴⁰ Ramón Pérez de Ayala, «Los condenados. Apuntamiento sobre el arte y la crítica teatrales», *España*, 11, art. cit.; también ha sido incluido, «Las máscaras: los trabajos y los días», *España*, 55 (1-II-1916), sobre *El tacaño Salomón*. El tema se puede seguir en los artículos sobre *Casandra*, *Sor Simona*, *La loca de la casa*, *Santa Juana de Castilla*, *La razón de la sinrazón* y «Notas para un estudio del teatro de Galdós». Su repaso excede a estas páginas.

⁴¹ Insiste en estas ideas en sus ensayos, «La señorita de Trévez», *O.C.*, III, pp. 321 y ss.; «La tragedia grotesca», pp. 327 y ss., y la serie «Arniches», pp. 498 y ss.

⁴² «Arniches», *O.C.*, III, pp. 511-512.

popular y no erudito, extraído en su esencia del alma popular y capaz de *refluir* sobre el pueblo. La inverosimilitud de la *tragedia grotesca* resulta así solo aparente y los defectos que halla en Arniches —hinchazón en el lenguaje, movimiento vertiginoso, egotismo calderoniano, sentimentalidad raciniana—, no anulan la humanidad elemental de los personajes. Y en ello consiste una primera *positividad* indispensable para que se pueda hablar de arte dramático, según ha quedado explicado.

Los valores positivos de los Quintero y también sus deficiencias los explicó en una serie de artículos publicados en *España* en 1916 y que ahora figuran en el libro III de *Las máscaras* por la diligencia de García Mercadal⁴³. En sus personajes encontraba que tenían lo que la naturaleza humana tiene de natural, homogéneo y mediocre. Seres capaces de sentir *afectos*, pero de escasa profundidad en sus *ideas*, *almas* sometidas a la *costumbre* y al *ambiente*, pero incapaces de diferenciarse individualizándose. Un teatro en el que «El ambiente es el elemento de arte, el más poderoso, sugestivo y patente»⁴⁴, el capital elemento de verdad, que llega a empequeñecer a los personajes, rebajando sus sentimientos e ideas a meros afectos, de manera que todos piensan, sienten y aún hablan idénticamente. Todos proceden del fondo fundamental de la vida y nunca rebasan el nivel común.

Esta es la grandeza y la debilidad de su teatro que tiene *tipos* pero no *caracteres*, ya que el tipo viene dado por el ambiente, mientras que el carácter es la forma de la individualidad activa frente al ambiente, al que agita y muda. Un teatro que tiene *contrariedades*, pero no *conflictos*, ya que para que haya *conflictos* debe haber incompatibilidad entre *caracteres* o entre un *carácter* y la realidad del entorno.

La *positividad* del teatro quinteriano residía, pues, en su capacidad para crear ambientes y tipos, su *negatividad* en no lograr que éstos piensen, situándose en un nivel superior como ocurre en Galdós o en Shakespeare.

La controvertida afirmación ayaliana de que Galdós, Arniches y los Quintero eran «positivamente valores positivos» se confirma y

⁴³ «Las máscaras. Los hermanos Quintero, I, II, III, IV y V», *España*, 60, 61, 64, 65 y 67 (marzo-mayo 1916). En *O.C.*, pp. 622 y ss. Deben leerse completos para entender los matices y el sentido con que usa los términos subrayados.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 642.

matiza con insistencia en los artículos dedicados a cada uno de ellos. La misión del crítico es contribuir a acercar al espectador las grandes creaciones dramáticas, cuando la capacidad crítica de éste no sea suficiente o se halla embotada por sus prejuicios. Debe tender puentes entre la obra de arte y el espectador, pero sin autosuficiencia, con sencillez y discerniendo⁴⁵. Es lo que él hacía, volviendo insistentemente sobre ideas generales y buscándolas realizadas en las obras que estimaba más logradas como las de los dramaturgos citados.

Frente a estos dramaturgos, sin embargo, ocurría en su opinión que

Con el señor Benavente sucede a la inversa. El público de heterogénea plebe le eleva en los estrenos hasta las nubes; pero el público de pueblo se aburre con las obras benaventinas y no acude al teatro en donde se ponen: reverencia el mito de Benavente y desdeña la obra benaventina. El arte del señor Benavente no ha refluído sobre el pueblo. Goza este escritor de reputación y fama, aquella que el padre Feijóo mentaba, propaganda de lengua en lengua del vulgo rutinario; pero sus obras son en absoluto desconocidas por el pueblo.

Arniches y los Quintero suelen ser desdeñados por la plebe pseudoculta, por el vulgo literario que mangonea en los periódicos; pero, después de Galdós, sus obras son las más conocidas en el pueblo, bien que no pocas veces se ignore el nombre de los autores⁴⁶.

Pérez de Ayala sostiene que Benavente no ha rozado el arte popular ni siquiera en *Señora Ama* o *La Malquerida* aunque sus personajes son gente de pueblo:

Son dramas estos dos que se supone que pasan entre rústicos de teatro, rústicos sólo en apariencia, pero no son verdaderos dramas rústicos. Altérese la condición social de los personajes de *Señora Ama* y *La Malquerida*, asciéndaseles de la clase baja, en donde arbitrariamente los ha colocado el autor, a la clase burguesa urbana o a la clase aristocrática, y sin que las obras padezcan mudanza en el orden de las escenas ni en nada de

⁴⁵ Así lo expuso ya en su artículo preliminar a la sección «Las máscaras» ya citado, exponiendo su idea de que «el teatro es sin duda la forma de arte que con mayor precisión revela la personalidad de un pueblo, de un tipo de civilización».

⁴⁶ «El teatro benaventino y mis críticas, III», *Nuevo Mundo* (20-IV-1917).

lo que en ellas se dice, resultarán otras *Señora Ama* y *La Malquerida*, absolutamente idénticas y absolutamente distintas de las anteriores, y no mejores ni peores que ellas. (...) Las obras de arte literario no son ya populares porque el asunto sea de costumbres populares. En el arte popular (sea del pueblo, sea para el pueblo) caben todos los asuntos, a condición de que los asuntos sean tales asuntos. Y son asuntos genuinos aquellos que están fuertemente individualizados y diferenciados, de manera que cuanto sucede deba necesariamente suceder, en la forma que sucede y no de otra suerte, conforme al estado al que pertenecen: si villanos como villanos, si reyes como reyes. Por eso todo arte popular es esencialmente trágico ⁴⁷.

Aunque los temas tienden a entrelazarse en los ensayos ayalianos, la reiteración de algunos y su estrecha interdependencia permiten deducir sus principios básicos sobre el arte escénico. En su elaboración, procedió por sucesivas aproximaciones y así he procurado deslindarlos en las páginas anteriores, avanzando en meandros, aclarando el sentido de los términos utilizados por el escritor asturiano, ya que como él mismo decía citando a Aristóteles, en toda discusión, primero conviene ponerse de acuerdo en las palabras ⁴⁸. La lectura correcta de *Las máscaras*, acogiendo bajo este título todos sus ensayos teatrales, tanto los que figuran en sus *Obras completas* como los aquí exhumados, supone no perder de vista estas ideas, que expuestas sumariamente serían:

1. Pérez de Ayala, espectador del teatro español de su tiempo, pero espectador cualificado (crítico), se propuso formular un tratado general sobre el arte escénico, partiendo de su elaboración de los preceptistas que más admiraba —Aristóteles, los filósofos idealistas alemanes— y del estudio del teatro español contemporáneo. Sus fines eran simultáneamente descubrir la esencia del arte dramático y hasta qué punto las piezas estrenadas en los escenarios españoles pertenecían a él o si por contra eran meros sucedáneos.

2. El arte dramático debe expresar los grandes problemas humanos, ya sea de una manera genérica o el alma de un pueblo, su personalidad. El artista es un ser privilegiado, capaz de expresar en la obra artística el alma de su pueblo o de concretar en ella los

⁴⁷ «El teatro benaventino y mis críticas, IV», *Nuevo Mundo* (4-V-1917).

⁴⁸ O.C., III, «Apéndice: Sobre la tragedia, palabras, calamarismo y babilismo», pp. 650-660.

grandes temas que preocupan a la humanidad, para que refluyan al pueblo.

3. En el teatro más que en otras artes el proceso de creación es muy completo, pues intervienen múltiples factores que deben converger. De aquí la importancia de conocer sus convencionalismos y aun potenciarlos: *la teatralidad*.

4. El proceso artístico en el teatro no acaba en la escritura del texto dramático, sino que éste es el inicio de una creación artística en la que es indispensable igualmente el concurso del director, del actor, del decorador, del compositor y del espectador.

5. Al juzgar el teatro español se encontraba con que pocos autores se ajustaban *positivamente*, aunque en distinto grado, a estos supuestos: Galdós, los Quintero, Arniches, Valle-Inclán. El proceso de creación teatral se interrumpía así con frecuencia en su inicio, triunfando fórmulas de falso arte dramático, que él personalizó especialmente en Benavente, quien en su opinión todo lo reducía a *naturalidad*, a un realismo ingenuo y superficial, que satisfacía sólo al *vulgo* espectador.

Al iniciar su sección de «Las máscaras» en la revista *España*, título que con el tiempo se convirtió en el que cobija toda su crítica teatral, Pérez de Ayala explicó ya en qué sentido utilizaba el término *máscara*, indicando cómo en el teatro griego y latino los actores utilizaban una máscara con la que se cubrían el rostro. Servía como resonador de su voz pero también anulaba la identidad individual del actor. Lo importante era que se expresara la personalidad del pueblo y esto podía hacerse de dos modos: descubriendo su alma verdadera o bien como escarnio, esto es, con la máscara de Talía o con la de Momo:

Así el actor debía, lo primero, renunciar a sí propio, dejar de ser él en los sentimientos y en la traza. De esta suerte, la máscara servía para fijar y estilizar los tipos dramáticos y para conservar los tipos tradicionales. La máscara servía también para reforzar la voz, a cuyo propósito llevaba en torno de la boca lengüetas metálicas. De aquí que la máscara en latín se dice *persona* (para sonar). Y aquel concepto de totalidad con que abarcamos la vida entera de un individuo o de un pueblo, el concepto de personalidad tiene su progenie de idea y su abolengo de vocablo en la *persona* o máscara o careta de los actores.

No estaría bien que se confundiesen las máscaras de Thalía, la diosa graciosa y ruborosa, tutelar de las acciones teatrales,

con las máscaras de Momo, malévolos espíritus de la burla y del menosprecio, hijo de la Noche, que en todo encontraba falta. (...) No, no confundamos las máscaras de Talía con las máscaras de Momo, que son las únicas máscaras que suelen mostrarse en los escenarios madrileños ⁴⁹.

Pérez de Ayala tendió a identificar el teatro que calificó como «positivamente positivo» con las máscaras de Talía, mientras que amparó bajo las máscaras de Momo el resto. El primero planteaba y penetraba en los problemas humanos, el otro sólo era en el mejor de los casos teatro literario, *teatro de teatro* según la calificación unamuniana vigente y repetida en sus ensayos.

Defensor por tanto del drama de conciencia y del arte dramático popular, que consideraba los arquetipos puros del arte dramático, sus ensayos tienen no poco de cruzada contra las máscaras de Momo triunfantes:

El trono de Talía está desde hace tiempo (y quizá para mucho tiempo) usurpado por el autor plebeyo, con sufragio expreso de la plebe. Mientras no haya pueblo no habrá teatro. Lo cual no significa que necesariamente cada pueblo ni cada época engendren su teatro ⁵⁰.

El escritor advertía la gran dificultad de conjugar las aspiraciones de autores, actores y público, que las motivaciones éticas y artísticas —imprescindibles para la creación de un gran teatro— se hallaban decaídas, ocupando por contra el primer lugar la especulación económica. Empeñado en una campaña regeneradora del arte de Talía, se veía obligado constantemente a consagrar sus páginas a arrancarle sus máscaras a Momo, demostrando la falsedad de sus muecas.

Las máscaras son, en definitiva, un rompecabezas desordenado, pero si se tiene la paciencia de ir encajando todas sus piezas, al final acaba perfilándose una compleja y completa visión del arte escénico, probablemente la más sugestiva de las formuladas en aquellos años en España. Ninguna de sus piezas puede ser por ello desechada. Urge la recuperación, restauración y colocación en su sitio de todas y cada una de ellas.

⁴⁹ «Las máscaras», *España*, 37 (7-X-1915).

⁵⁰ «Público, pueblo, plebe», *O.C.*, III, p. 480.

BLANK PAGE